érudit
www.erudit.org

Article

« ça + ça »

Bernard Heidsieck

Inter : art actuel, n° 50, 1990, p. 27-32.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/59306ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 09:07

Ça + Ça

Bernard HEIDSIECK

La poésie sonore est née à Paris autour de l'année 1955. A pris forme autour de cette année, un peu avant pour certains, un peu après pour d'autres, nous le verrons, autour du magnétophone, nouveau média, devenu, accessible, tant de travail que de diffusion. La poésie sonore : Où et quand ? Pourquoi ? Comment ? [1]

Où et quand ?

1955 : nous étions fort peu, en effet, je crois, autour de cette date à tenter de renverser l'ordre des facteurs, à vouloir projeter le texte hors de la page, à chercher à rendre à nouveau le poème « actif », alors que « passif », il ronronnait ou somnolait au plus profond de la page — alors bourrée de « résistance » ou devenue quasi blanche — et que sa plus exquise extase ou coquetterie suprême étaient ni plus ni moins (ah ! cette inflation d'images et/ou cette beauté du vice) de se jouer du lecteur sinon même de le fuir.

Fort peu, donc, à hisser le texte hors de la page, hors du livre, à le catapulter, vaille que vaille, hirsute, qu'importe, vers autrui, dans un renversement dynamique et dans un intense souci de re-communication ou de dialogue.

Fort peu, oui ! : François DUFRÊNE qui dès 1953, scissionniste du Mouvement Lettriste [2], créait (avec WOLMAN et BRAU) l'Ultra-Lettrisme et commençait à projeter ses *Crirythmes*, bien au-delà du papier, du phomène ou de la lettre ; Brion GYSIN qui dans la chambre de son fameux Beat Hotel de la Rue Git-Le-Cœur, un peu plus tard, en 1959, travaillait et enregistrait au magnétophone ses premières « Permutations ». Henri CHOPIN, à la même date, qui, porteur en puissance déjà d'une revue dont il rêvait, basée sur le disque, (et qui plus tard avec sa revue " *Où* " précisément, allait devenir notre éditeur à tous), en était à ses premiers enregistrements d'*audio-poèmes*, moi-même, en 1955, avec mes premiers *Poèmes-Partitions* qui limitait la page à un rôle de tremplin (avant d'en venir au magnétophone, en 1959), mes textes, à partir de 1955 donc, dans un renversement d'optique, n'étant plus destinés à être lus, mais entendus, sans oublier, enfin, dans cette décade qui précède 1960, Paul de VREE en Belgique, Hans G. HELMS en RFA, John GIORNO aux États-Unis. [3]

Depuis ses premiers balbutiements parisiens d'il y a vingt ans, la poésie sonore a non seulement fortement évoluée dans ses structures, fondements et composantes, a non seulement vécue et continue à vivre des trajectoires différentes sinon divergentes, mais elle s'est aussi largement répandue dans l'espace.

L'organisme suédois Fylkingen, en association avec la radio suédoise, y a largement contribué, en créant, depuis 1968, annuellement, un *Text Sound Festival* dont les disques, qui ont matérialisé des confrontations successives, ont été entendus, écoutés, un peu partout dans le monde, non seulement par des poètes mais aussi par des musiciens [4]. Ainsi assiste-t-on, de façon spontanée ou non (comme on le dit d'une génération), maintenant, à une prolifération qui ne cesse de s'étendre, de recherches (chercheurs poètes ou chercheurs musiciens) dans ce domaine redécouvert de la voix, de la poésie sonore, mais aussi à une extension de la notion du champ musical, du fait de l'annexion par cette Nouvelle musique (« Nueva Musica », « New Music ») du matériau sonore que constituent le mot ou le son « dits », « parlés » et non « chantés », poésie et musique se trouvant donc ainsi confondues dans la plus suave et sans doute vaine, sinon réjouissante des ambiguités. Plus d'un auditeur/spectateur du présent cycle d'auditions/spectacles le quittera en se demandant qui est qui. Mais peut-être est-ce là l'un des objectifs, aussi ! Dépouiller de sa raison d'être, une telle question ?

La poésie sonore : POURQUOI ?

Les raisons, je les imagine multiples. Je pense qu'elles se croisent, se superposent, s'additionnent et s'interfèrent. La poésie sonore : pourquoi ? Pourquoi, sinon chez elle, eh bien ! ce désir ou souci de conserver son traditionnel pouvoir de médiation mais en utilisant tout simplement les techniques qui s'offrent à elle, maintenant, et qui sont celles de l'environnement quotidien de tout un chacun. Le poème, d'une part, passif jusqu'à présent, roupillait dans la page, c'est sûr, par ailleurs l'inflation des mots en avait limé jusqu'à l'écœurement leur sens, leur pouvoir explosif ou d'éveil. Le poème, donc, dans son perpétuel souci de communication, s'est alors résumé, concentré, dans le cri, dans le phomène, dans des suites de phomènes, dans le son. Fuyant ainsi la page et redevenu « actif » pour tout dire, il a utilisé les moyens, les techniques électriques, électro-acoustiques, qui se sont offertes à lui et qui sont celles de notre bain sonore quotidien. La page, lorsqu'elle subsiste, n'est alors que simple partition, élément de référence, ou tremplin, mais elle peut même, à la limite, bien entendu, disparaître. La poésie sonore, dite ou enregistrée, permet ainsi, retrouve les pouvoirs de la spontanéité et de l'improvisation, capte à nouveau le bénéfice du hasard. La machine, de plus, par la trituration des mots et des sons qu'elle autorise, qu'elle provoque, par les possibilités de variations de vitesse, de confrontations, superpositions, collages, manipulations de tous ordres qu'elle permet, suscite une approche du réel — tout autant que l'imaginaire — nouvelle, concrète et immédiate, physique, dont les possibilités ne sont à l'heure actuelle qu'à peine entrevues et touchées, les prolongements à peine perçus.

Mais il y a aussi — outre l'apparition de ces nouveaux médias électro-acoustiques, tant au niveau du travail que de la communication —le fait de basculer dans une civilisation de masse, avec tous les impératifs — toutes les contraintes aussi — qu'impose une telle donnée, la conscience — intimement sinon nébuleusement

perçue — d'appartenir, de participer aux tous premiers prémices d'une civilisation « autre » (l'informatique, entre autres... n'est-ce pas !). Or coïncidence non fortuite, cette fois, la poésie n'a-t-elle pas toujours été, n'est-elle pas toujours « orale » en début de cycle (de la Grèce antique à la poésie médiévale en passant par celle des cultures dites « primitives », une longue suite d'exemples pourrait sans doute être fournie ici...). Or ne vivons nous pas la culture « primitive » de notre tribalisme planétaire ? Celle d'un nouvel âge ? [5]

La poésie sonore, pourquoi ? Je n'en sais rien ! Et après tout je m'en fous. C'est comme ça ! Mais ce que je sais, par contre, le ressentant physiquement comme tel, comme une évidence et comme un besoin, c'est que passe ou doit passer à travers elle, la vie, charriée, intense, bourbeuse ou planante. Qu'elle échappe, sans doute, par son oralité, son « primitivisme », à la littérature. Que cette dernière est bien le moindre de mes soucis. Qu'à travers elle — au delà des mots et des sons ou à travers sons et mots physiquement saisis et retransmis — passe ou doit passer une électricité immédiate qui transcende les normes habituelles de la communication. Qu'à partir de là un très large éventail de voies lui est ouvert. Une vaste panoplie de possibilités et de directions. La poésie sonore, pourquoi... ? pourquoi... ? Pourquoi, plutôt pourquoi refuser cette ouverture ? Au delà des carcans, chappes et camisoles de tous acabits dans lesquels la poésie a failli se piéger. Pourquoi ? Sinon pour circuler — au delà de l'obstacle des langues qu'elle transgresse (de nombreuses émissions radiophoniques, entre autres, un peu partout en témoignent) et s'aventurer dans un *no man's land* où tout reste à faire. Enfin !

Comment ?

Pour simplifier, disons que quatre courants traversent la poésie sonore et la constituent. Ni parallèles, ni antagonistes : leurs frontières sont en effet poreuses, les passages fréquents de l'un à l'autre, leurs trajectoires se superposent souvent, s'imbriquent ou se recoupent parfois. Chassés-croisés et emprunts réciproques, ténus ou évidents, sont fréquemment perceptibles, tant au niveau du matériau, des structures, que des objectifs.

I — Le premier de ces quatre courants se définit par le matériau essentiellement phonétique ou post-phonétique qu'il utilise. Si l'on veut lui trouver une filiation historique, c'est, dès la fin du siècle dernier, vers MORGENSTERN avec sa *Grosse Lalula* qu'il faut se tourner, puis plus tard vers les dadaistes, Hugo BALL, TZARA, Raoul HAUSSMANN, SCHWITTERS, entre autres (et avant eux LLIAZD et KLEBNIKOV), vers les Futuristes italiens, et P. Albert. BIROT, puis plus tard, entre autres aussi, vers SEUPHOR, PÉTRONIO, Antonin ARTAUD et les Lettristes enfin en 1947 (I. ISOU qui publie cette année là son *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* (Gallimard), le maître, SPACAGNA...), ce tracé rapide menant jusqu'à l'apparition du magnétophone. C'est alors que ce dernier, vers les années 53/60, a commencé à jouer le rôle, mentionné plus haut, radical et révolutionnaire de nouveau média.

Le magnétophone étant ainsi pris comme axe de délimitation, disons que dans ce premier courant, certains se situent en deçà, n'y ayant que peu ou accessoirement recours, tels Mimmo ROTELLA, Peter GREENHAM, Ernst JANDL, LORA-TOTINO, Bliem KERN, Bill BISSETT, Maurizio NANNUCCI et certains poètes « concrets » dont les textes fondamentalement « visuels » peuvent lorsqu'ils sont « dits » (et Lily GREENHAM en est l'exceptionnelle interprète) basculer dans une optique « sonore ».

D'autres, au delà du stricte phonétisme (et en deçà de toute sémantique) associent le magnétophone au cri, à la respiration, au souffle : F. DUFRÊNE avec ses *Crirythmes*, J.L. BRAU, WOLMAN avec ses *Méga-pneumes*, Da SILVA, GILLS, Yoko ONO même (n'oublions pas sa participation à Fluxus), au corps entier, au cœur du corps (H. CHOPIN dans ses audio-poèmes).

D'autres enfin, à la frontière du deuxième courant (celui qui concilie sémantique et magnétophone) combinent — selon — phonétisme, sémantique, et moyens électro-acoustiques. (Alors JOYCE de tendre une oreille, parfois...) Ce sont (mille pardons pour les schématisations hâtives) Franz MON, RÜHM, Bon COBBING, Paula CLAIRE, I. LAABAN, DAMEN.

Ainsi donc la musique (?) ... déjà... !

II — Le deuxième courant utilise l'ensemble des possibilités qu'offre le magnétophone [6] (la bande magnétique se substituant à la page comme tremplin et lieu de création) pour mettre en situation (et transformer) un certain nombre d'éléments sémantiques, choisis, retenus, sélectionnés, improvisés ou gracieusement (!) fournis par le hasard. Le champ non clos, mais ouvert de ce courant, s'étend des limites extrêmes du précédent —nous venons de le voir — jusqu'à celles de celui qui va suivre, de celui qui se situe, cette fois sans remords, à la charnière de la musique. Ce qui soude les éléments épars de ce deuxième volet, c'est l'utilisation du mot, des mots (dits, toujours, et non chantés, ou si peu...), c'est une volonté signifiante, à travers des « compositions » orientées, des textes dirigés, celle d'un langage appelé à se développer, découper, dérouler dans un temps précis, dans un espace construit (le texte, en temps que texte sonore, ayant été conçu avec le but radical d'être projeté, *in fine*, dans l'espace), ceci en utilisant —parcimonieu-sement — les moyens électro-acoustiques, certes, mais en faisant face, par contre, surtout, aux exigences de la « durée » du poids et de la composante donc du « temps », dans lesquels est appelé à se dérouler, se développer le texte.

Dans cette optique, le texte enregistré, bien qu'à base de mots, toujours, peut être abstrait ou presque (Neil MILLS, Charles VEREY, CLARCK), mots et rythmes ayant alors un poids précis, celui de leur sonorité, fréquence, coloration, intensité, mise en place, succession, évocation, référence.

De ces œuvres et recherches sémantico-abstraites on glisse progressivement — toujours dans cette deuxième trajectoire — vers des travaux de plus en plus signifiants (en dépit du, ou grâce au magnétophone, lequel permet, chez certains éventuellement, d'inclure au texte — selon un style parfois abusivement taxé de radiophonique — sons naturels, bruitages, bruits de foules, musique même à la limite), que ces travaux soient d'ordre folklorique (ROTHENBERG, af KLINTBERG), narratif, illustratif ou didactique (A. HÖDELL, HELMS, ANDERSON, Mc LOW), à base de jeux sémantiques, équivoques et cinglants (Brion GYSIN avec ses « permutations », Ghérasim LUCA), de constats, tranches raccourcies de vie reconstituée, d'analyses, coups de sonde, de rêves et coups de fouets (Paul de VREE, L. NOVAK, Michael CHANT, O'GALLAGHER, John GIORNO et moi-même avec mes « Biopsies » et « Passe-Partout »), ou reposant enfin sur une pratique de la répétition obsessionnelle — aire de décollage ou marteau piqueur (C. AMIRKHANIAN, GNAZZO, SAROYAN).

Bigre ! que de schématisations ! Pardon !

(Fichtre ! Que tout cela est ennuyeux — ainsi déroulé, décortiqué ! Mille pardons !)

Fichtre — bigre, cependant, pour un parcours de vie ! Fichtre et bigre, deux pôles limites et certains, pour une scissure de ROLANDO en folie, en action ! Merci ! pour elle !

Et de dire, alors que chacun bascule, au gré de sa folie, et de sa fantaisie, de ses rêves ou désirs, sur tel matelas ou telle paillasse, sur tel tremplin ou tel ressort, et puis voilà, tant pis tant mieux !

À la frontière de la musique, donc, parfois ! Oui ! Sans doute ! Mais à la frontière seulement ! À la frontière tout de même !

Avant d'en venir précisément à ce troisième courant de la « poésie-musique-poésie », il faut citer ici, à titre de charnières singulières, l'infra-folk song « blanc », parlé, incantatoire, de Peter et Patricia HARLEMAN, ou « noir » de The Last Poets — infra jazz « dit » — ou le « pop parlé » de SHIVA.

III — Le troisième courant s'est agenouillé devant la machine ou a voulu l'exorciser ! Et pourquoi pas ? D'où son recours à toutes les possibilités de l'électronique. D'où la réduction/sublimation du langage à un simple matériau sonore de base — sélectionné cependant — que n'hésite pas à pulvériser, dissoudre et faire éclater la machine. Le mot dit, la phrase, le texte, se trouvent déglutinés

par Elle, avalés, et tous les points d'ancrage sémantique d'origine, envolés ! Ne subsiste alors qu'un grain sonore bouleversé, mais spécifique — oh ! — encore, car d'origine vocale !

Bien des caps, à ce niveau, bien sûr, se trouvent franchis. Dépassés, parfois, peut-être même ? et plus d'un, alors, alors plus d'un, de se demander :... musique musique ?... ou poésie ? Bof !

Qu'un musicien fasse « parler » un ordinateur, que celui-ci, programmé, « dise » un texte, clair et pur de tout autre son, cela lui confère-t-il, l'estampille « poésie » ou l'estampille « musique » ? Fichtre — bigre, encore — (DODGE, H. LILLE). À tous coups, en tous cas, celle du siècle, du nôtre, et, de l'aventure ! Ah ! oui, certes ! Cela au moins, pour sûr. [7]

Ce qui l'est moins, tout de même (il faut se l'avouer, et qu'on se le dise), c'est que ce dernier courant se compose essentiellement de musiciens, de musiciens-poètes, peut-être, mais de musiciens, à coup sûr, et que ce ne sont pas des musiciens « au rabais ».

J'ai tenu à introduire ces transfuges dans ce panorama de la poésie sonore pour souligner, faire apparaître ces chassés-croisés, parce que je me plais à constater, ni plus ni moins, ce « rush » sur le « mot » à partir d'horizons divers inattendus. Parce que le mot « dit », parce que la « diction », (il n'est pas question ici d'un SPRECHGESANG à la SCHÖENBERG...) ont acquis, là aussi, hors de la page (de la page-partition même), à travers rage et passion, obsession et fascination, droit de cité.

Dans ce courant néo-musical ou hyper-poétique, néo-poétique ou hyper-musical (qui tranchera ?... qui ? et chacun de... après tout !...) ! : C. CLOZIER, P. ROCHEFORT (subjectivisme et tendresse, objectivisme et constat, humour ou lyrisme), ASHLEY, Steve REICH, A. LUCIER (répétition... répétition... répétition... et drogue sur drogue et sur drogue... : envoûtement) et « l'école » suédoise, enfin : Sten HANSON (de plus en plus), Bengt Emil JOHNSON, Svante BODIN, Lars Gunar BODIN, MELLNÄS, tous musiciens de formation, (émiettement, déglutition, pulvérisation du texte, des mots, des phénomènes, des lettres par la machine).

Que chacun, encore une fois, face à cette énumération, démonstration simplificatrices, engagé dans son univers ou tuyau particuliers, avec ses nuances et subtilités propres, me pardonne !

Et que chaque auditeur aussi, dans cette confusion/communion générale, me pardonne ou se rebiffe, ou plutôt, s'il le peut, qu'il se forge lui-même ses propres critères de choix et d'éventuelles frontières, s'il le peut, dans l'éventail sonore que lui offre la présente manifestation où se jouxtent, sans complexe, deux disciplines.

IV — Le quatrième courant, enfin, singulier/éternel, qui n'a pas recours au magnétophone, et que j'ai souhaité introduire dans ce panorama, vise à faire basculer un texte écrit (à la limite banal), à le projeter, à le catapulter, à l'égrener dans un espace sonore et dans la dure pour en métamorphoser la nature et l'impact. Le poids de la durée, dans laquelle viennent s'inscrire listes, énumérations et répétitions [8] — à la limite jusqu'à l'insupportable — y joue un rôle décisif. Celles-ci (RABELAIS peut-être déjà ! qu'importe ! tant mieux !), celles-ci, à l'audition, virent de genre et d'optique, de nerf et de dimension, et rejoignent, par ce biais, je le crois, notre propos. P.A. GETTE nous a accoutumés (?) à ses lectures de listes scientifiques en latin de plantes ou de coléoptères. Michèle MÉTAIL n'en finit pas de fournir aux compléments du nom d'autres compléments de noms... Et ces lectures à haute voix de nous apparaître alors comme les clefs de communications orales redécouvertes.

La lecture à haute voix... oui ! Absolument ! La voix, donc, enfin ! À nouveau !

Celle-ci est au centre, (moteur, support, véhicule, raison d'être, cela va sans dire), de la présente manifestation. Celle-ci ne vise pas à présenter un « nouveau » mouvement poétique [9], mais à montrer, très simplement, que la poésie tente de retrouver, a retrouvé, enfin, son véhicule naturel, son vecteur de tout temps : la voix.

Et non seulement la voix, mais de surcroît, l'action.

GUTENBERG mis respectueusement de côté, c'est bien, à travers ce radical décollage de la page, la voix, naturelle ou filtrée par la machine, la voix, avec son potentiel, avec tout ce qu'elle peut charrier, avec tout ce qui, à travers elle, peut se révéler, la voix, donc, en tant que matériau et que révélateur, qu'ausculteront aussi tous les pratiquants de cette poésie « autre », cette Poésie Sonore, tous les musiciens de cette *New Music*, de cette Musique Nouvelle. Eux, bien sûr, mais bon nombre aussi, maintenant, et de plus en plus, d'écrivains, qui, en deçà de toute pratique, s'y réfèrent et lorgnent vers elle [10]. Des critiques vont jusqu'à en faire un terrain d'analyse pour remonter à l'œuvre [11]. Et vingt ans, ce n'est rien !

« L'écriture vocale... parlons-en comme comme si elle existait... » (BARTHES).

Eh bien ! puissent ces dix jours qui lui sont consacrés, montrer qu'elle existe, qu'en vingt ans elle a bougé, changé, évolué, montrer les trajectoires qui l'ont portée et traversée, faire apparaître les développements qui lui sont ouverts, ses lignes de force, les risques et périls qui la guettent, aussi, bien sûr, et que par delà toute intention littéraire, c'est dans ses balbutiements mêmes, à la vie qu'elle cherche physiquement à se coller, elle, qu'elle cherche à rejoindre et à déchiffrer dans l'« action » d'un moment, à projeter — texte-action confondus — bien au-delà des supports — traditionnels ou actuels — que sont le papier ou la bande magnétique.

1. Il eut fallu sans doute, évidemment, donner ici quelques références et précisions historiques, s'étendre sur les « primitifs », les précurseurs. Dada, les Futuristes, JOYCE etc... tous prophètes en la matière! Je ne les mentionne ici que pour mémoire, les ayant délibérément exclus de la présentation sonore de cette manifestation, considérant qu'il ne faut pas en exagérer l'influence « directe », que celle-ci ne s'est exercée, après tout, concrètement, que sur une seule des directions prises par la poésie sonore (qui seront définie un peu plus loin), que l'apparition du magnétophone, de la bande magnétique en tant que nouveaux tremplins et instruments de travail et de retransmission a compté, pour un bon nombre d'entre nous, finalement, beaucoup plus que Dada et Cie. Il eut été, donc, abusif, pour beaucoup, de les coiffer de cette unique — quelqu'en soient la valeur et le poids — bannière historique. Ceci explique que ne soient présentées ici, volontairement, que des oeuvres postérieures à ce tournant, bref que 1955 ait été choisie comme date charnière et de départ.

2. Le Lettrisme en tant que tel, en dépit d'une intuition novatrice incontestable et d'une bonne connaissance de Dada est resté finalement, aveuglément, limitativement, désespérément ancré à la sacro-sainte page, refusant la logique de son postulat redécouvert de départ.

3. Je me dois de mentionner, ici, l'apparition à la même date — concordance sans doute superficiellement fortuite — de la poésie dite « Concrète » (dont les pionniers ont été Eugen GOMRINGER (RFA) en 1953 et le groupe brésilien Noigandres en 1955 et que Pierre GARNIER, ultérieurement sa cheville ouvrière en France, a contribué à faire connaître, grâce notamment à son ouvrage *Spatialisme et Poésie Concrète* (Gallimard 1968) à vocation typographique et visuelle. Les deux mouvements, en effet, celui de la poésie sonore et celui de la poésie concrète, dans le parallélisme de leurs évolutions respectives, ont non seulement été souvent confondus, présentés ensemble, réunis sous la même appellation dans de multiples manifestations/expositions internationales (liste d'où Paris serait absent), mais possèdent indubitablement une part commune d'ancrage où les chassés-croisés de la part des uns et des autres, de la part de certains en tous cas, sont manifestes et constants. Même si cette assimilation unifica-trice se trouve être pour d'autres, pour certains, aventureuse sinon abusive.

4. Avant et depuis lors des « concerts » et manifestations se sont succédés, en Angleterre, Hollande, RFA, Italie, France, en Amérique Latine, aux U.S.A., etc... les radios contribuant également de façon plus ou moins parcimonieuse à cette diffusion.

5. La poésie sonore n'est pas surgie de Mac LUHAN, mais celui-ci l'utilise au contraire

dans ses démonstrations, comme l'une des preuves par neuf de ce qu'il avance!).

6. À savoir vitesses variées, écho, profondeurs, simultanéisme, stéréophonie, superpositions, dialogues, collages, intensités, raccourcis, etc... etc...

7. À ce niveau, donc pourrait s'ouvrir une vaine discussion sur la confusion des genres, sur l'interpénétrabilité des pratiques, formes et normes artistiques : cette fusion/confusion se retrouve dans bien d'autres disciplines : rappels d'évidences qui courent les rues, maintenant : la sculpture qui se fait « corporelle », la photo qui s'intègre au tableau, la musique qui se fait geste, le tableau, sculpture, l'écriture, tableau... *und so weiter*... On en finirait pas ! Chacun de se mordre... etc... etc... On en finirait pas ! Est-ce utile, par conséquent... ? Le serait-ce... ? Oh ! Byzance, bien sûr... !

8. Il serait utile de s'étendre ici sur ce phénomène et cette utilisation de la « répétition ». Celle-ci est en effet, actuellement, le medium de possibilités, intentions, variations multiples qu'illustre tout à la fois curieusement mais sans doute non fortuitement, tout un courant de la musique (la musique « répétitive » de la Monte YOUNG, Steve REICH, Philip GLASS, Terry RILEY, Luc FERRARI, la musique Pop allemande (Klaus SCHULTZ, Tangerine Dream...), HELDON, Ariel KALMA, entre autres, et bon nombre de poètes « sonores » — musiciens poètes ou poètes musiciens — qu'importe encore une fois... dont la liste à des nuances variées serait longue (AMIRKHANIAN, LUCIER, ASHLEY, HÖDELL, GNAZZO, SAROYAN, moi-même, à la limite, parfois... etc...) et que vient précisément rejoindre ce quatrième courant! À ce degré le hasard est dépassé! C'est une « rencontre », là aussi, dont il s'agit. Bien des développements pourraient donc venir en éclairer les motifs de convergence, formels, au coeur même, souvent, de motivations parallèles seulement, sinon divergentes.

9. La poésie sonore qui à partir de Paris s'est répandue internationalement ne constitue pas en effet la dernière coqueluche d'une nouvelle « école », d'un groupe ou d'un « isme ». Sa projection internationale (bien au-delà donc des 4e ou 14e arrondissements de Paris, pour ne citer que ceux-là) suffirait à le prouver. Ce n'est qu'à la fin d'un cycle que se chassent et se bousculent les « ismes » dans la précipitation. À son début, il n'y a pas d'étiquette. Pas d'école. Plus tard seulement, sans doute sinon très certainement, s'opéreront, à l'intérieur de cette nouvelle oralité, les cloisonnements, les oppositions avec leur traditionnel cortège de ruptures et d'exclusives. Dans dix ans, cent ans, trois siècles... Nous n'en sommes pas là! Pas encore (en dépit des différences déjà notoires évoquées plus haut). La texture a — littéraire — sous un certaine angle — de l'ensemble des oeuvres présentées tend à prouver — en faisant fi de toute future récupération éventuelle (il ne s'agit pas d'un clin d'oeil, ou si peu !) que celles-ci, dans leur spontanéisme planétaire, qui se confirme chaque année davantage, que celles-ci, déjà, font partie d'un autre âge dont elles constituent — parmi d'autres — les prémices. Ne constate-t-on pas, du reste, que conduisent et poussent vers cette nouvelle oralité obligatoire, les développements, d'une part, ultra rapides de nouveau médias audio-visuels, en nombre et en perfectionnements et, d'autre part, dans la frénésie ambiante, le manque de « temps » et sa précipitation, ressentie par chacun : « Désormais, faute de temps je communiquerai avec vous par « cassettes » et je vous demande, en retour, d'en faire autant » vient d'écrire, dans le contexte d'un échange de correspondance qui dure depuis plusieurs dizaines d'années, à une dame de plus de 80 ans de ma connaissance, l'une de ses amies. La panique qu'a suscitée cette injonction, si nouvelle tout de même, en 1975, se transformera en routine d'ici peu. La meilleure preuve : le fait que cette vieille dame m'ait chargé — pour ne pas perdre toute possibilité de communiquer avec son amie— de lui acheter, très vite, un lecteur de bande, la complexité du mode d'emploi, après tout, ne dépassant que de très peu, indépendamment du caractère révolutionnaire de ce mode d'échange, celle que représente par exemple, le remplacement d'une plume sergent-major usée.

10. Ce n'est pas, bien entendu, à ce que l'on appelle « La littérature au magnétophone, celle de Paul BOWLES, celle d'AHMED, dont l'immense intérêt n'est pas en cause ici, mais où la voix n'apparaît qu'à travers la retranscription sur la page d'enregistrements directs et spontanés, que je songe ici, mais à des citations dont la fréquence s'accentue qui se réfèrent à la voix et aux possibilités du magnétophone et qui ont en commun le charme « subtil » de sembler ignorer ce qui se pratique alentour, de rester à l'abri, bien calfeutrées dans le livre, et de n'envisager cette ouverture que pour se garder d'en assumer les risques. Il est urgent de réaliser qu'au delà de tous les voeux pieux, il y a dans cette « pratique » de l'oralité, une aventure à vivre, qu'elle l'a été et qu'elle continue à l'être, et une logique d'inconnu à assumer. Ce décollage a été pour tous un saut dans le « noir » — et continue de l'être — comparé au confort de la page blanche. Parmi donc les nombreuses déclarations d'intention non suivies jusqu'à présent, d'effet, je me limiterai en mentionnant, par exemple, de Michel BUTOR : « La mobilité de la lecture étant bien plus grande que celle de toute audition, vous pourrez, livre en main, rêver à toutes sortes d'écoutes » (*6.810.000 litres d'eau par seconde*, Gallimard) Pourquoi ne pas aller dans ces paradoxes *Études stéréophoniques* — puisqu'elles s'intitulent ainsi — jusqu'au terme de leur propos et confondre texte et voix ? Roland BARTHES, de même, n'écrit-il pas : « S'il était possible d'imaginer une esthétique du plaisir textuel, il faudrait y inclure *l'écriture à haute voix*. Cette écriture vocale (qui n'est pas du tout la parole) on ne la pratique pas, mais c'est sans doute elle que recommandait ARTAUD, et que demande SOLLERS. Parlons-en comme si elle existait... » (*Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil 1973 Collection Tel Quel). Et SOLLERS, précisément enfin, de révéler : « Mon rêve ce serait d'arriver à créer une sorte d'opéra de la langue... » et de poursuivre sur l'utilisation d'un magnétophone destiné à susciter les effets sonores d'un texte destiné à la page... (Interview dans *le Monde* du 29 novembre 1974). Puisse, ce rêve, se concrétiser.

11. Philippe MIKRIAMOS (auteur de la première étude sur William BURROUGHS, Séghers à l'occasion du récent Colloque de Tanger qui s'est tenu à Genève en 1975, sur précisément l'oeuvre de ce dernier et celle de Brion GYSIN, a concentré son « intervention » critique sur une analyse de l'oeuvre de BURROUGHS et de ses livres à partir — enregistrements à l'appui — de la voix et de la façon de dire de ce dernier, et à partir aussi, à titre de comparaison, de la voix enregistrée d'autres poètes ou écrivains. N'était-ce pas là, la première approche critique de ce type ?

Le poème sonore

Bernard HEIDSIECK

Si la poésie paraît enfin sortir de son ghetto,

Si elle accepte à son tour, et davantage chaque jour, les deux composantes de cette fin de siècle : la technologie et/ou la communication de masse,

Si donc, de proche en proche, de ville en ville et de pays en pays, se multiplient, lectures publiques, rencontres et festivals de poètes,

Si le terme même de poésie ose, ouvertement, sans honte maintenant, se prononcer,

S'il s'est dépoussiéré de sa connotation d'ennui, de mièvrerie, ou de rêve, naïf, niais, spéculatif ou mal ficelé,

Si le poème, de couché, caché, enfoui dans la page, en est venu à assumer sa présence sur scène,

S'il a reconquis son droit de cité,

S'il a cessé de ne circuler qu'en circuit confidentiel et fermé, s'il s'est ouvert au monde, a réintégré la société...

Eh bien ! la poésie sonore (mouvement surgi au cours des années 50, qui n'a cessé depuis lors, par contagion, disques, revues, manifestations publiques de tous ordres, à travers l'Europe et l'Amérique du Nord, d'élargir ses territoires d'investigations), la poésie sonore, OUI ! s'enorgueillit d'y avoir largement contribué.

Son champ est vaste qui recouvre en fait un certain nombre de démarches parallèles ou entrecroisées. Parfois même très éloignées les unes des autres.

Associée à son origine au magnétophone, nouveau médium possible et de travail et de communication, elle s'est depuis lors appropriée l'ensemble des moyens électro-acoustiques, la vidéo et l'ordinateur, mais tout en sachant aussi, et tout aussi bien, se garder parfaitement et totalement de leur usage.

Par delà ces modes d'expression multiples subsiste cependant un objectif commun : le souci majeur de rendre le texte « public ». De l'extraire donc de la page ou du papier pour le retransmettre sous forme d'actions, de « lectures », de performances (d'où le terme même déjà de « Performance Poetry » objet de la thèse d'université d'Ellen ZWEIG aux États-Unis). D'où le rôle accompagnateur aussi, majeur, du geste, du comportement, de la voix, propres à chacun — que l'électronique y soit ou non associée — devenus les vecteurs fondamentaux de ces projections de funambules.

Différents courants, à la limite enchevêtrés, en constituent la trajectoire :

le premier trouve sa source chez Dada et le Futurisme dont il prolonge et actualise (à travers aussi les recherches typographiques de la Poésie Concrète) les recherches phonétiques, cela jusqu'au souffle, jusqu'au cri.

le deuxième associe la sémantique habituelle aux manipulations, brouillages, reconstructions, que permet le magnétophone, dans le souci exploratoire de parvenir à une autre dimension textuelle.

le troisième — certes parfois à la frontière de la musique, sans doute — tend à ne conserver de la voix — à travers une utilisation maximale de la « machine » — que son grain spécifique, à savoir le matériau sonore qu'elle offre et constitue.

le quatrième côtoie l'ethnographie et les sources mêmes de la poésie orale.

le cinquième — hors de toute utilisation du magnétophone — grave profondément dans la durée, des textes, préalablement écrits ou « trouvés », mais en réalité exclusivement destinés à l'audition.

le sixième — à la limite — pourrait tendre à n'être qu'action pure (se comportant ainsi à l'égard de la poésie comme Fluxus le fit à l'égard de la musique).

Toute poésie a la prétention — sans y parvenir nécessairement — d'être concernée par le *son*. La poésie sonore pourrait alors ainsi se présenter comme une tautologie ! Il se trouve que cette appellation recouvre maintenant, et dans toutes les langues (« Sound Poetry », « Poesia Sonora », « Laut Gedichte »...) la définition de plus en plus précise — et en dépit même de ses différents courants — d'une poésie physique tête chercheuse, active et centrifuge, publique et tendue vers autrui. C'est donc en définitive en fonction des critères suivants qu'un poème, me semble-t-il, basculera dans le champ de la poésie sonore — qu'il se soit, ou non, incorporé de l'électronique :

qu'il ait la conscience aiguë d'avoir à se « projeter » — ceci n'excluant pas le nombrilisme, pour autant que celui-ci se souvienne alors qu'il est « public »,

qu'il ait celle — aiguë tout autant — d'avoir à remplir un « espace » donné, totalement, et d'avoir en outre à se coltiner avec la « durée », l'un et l'autre, nouveaux partenaires complices du texte (ou de l'action),

— qu'il soit « agit », « porté », par le poète lui-même — à l'exclusion donc de tout acteur interposé,

— qu'il soit physiquement assimilé

jusqu'au bout des ongles — en sorte qu'il surgisse, dans sa retransmission, comme pour la première fois, dans l'instant même,

que le texte, au-delà du son et de la voix, au-delà du fait d'être entendu, en devienne concrètement *visuel*.

Ainsi retransmis, poèmes et textes deviennent plus que ce qu'ils sont d'ordinaire. Ils sont eux-mêmes, bien sûr, des mots, un cri, du son, un souffle, du sens, mais ils sont en outre, l'image qu'ils offrent d'eux-mêmes, qu'ils s'adjoignent, qui finit par leur coller à la peau, et qui n'est autre que celle que leur « imprime » — par son comportement, sa façon d'être, ses gestes, sa voix, sa tension, son corps, — le poète lui-même. Un tout indissociable. Un « + » visuel — visible — en somme, propre à chacun — ou à chacun d'eux — est venu — vient s'adjoindre — au poème, au point d'en devenir un complément fondamental, indissociable de son électricité. De sa substance.

La poésie sonore c'est donc bien « ça » + « ça » !